**La voluntad de la palabra**

 **Por Victor Arrojo**

**El acontecimiento de la actuación desde la oralidad y la vocalidad**

Uno de los ejes específicos de trabajo de la cátedra de ACTUACIÓN 4 se constituye a partir de la exploración y análisis de la oralidad y vocalidad del actuante en la construcción del acontecimiento de la actuación.

Acordamos que la *oralidad* es la relación de la voz con la palabra en el acto del habla y que la *vocalidad* son los recursos expresivos y comunicativos que genera la voz humana desde sus componentes psicofísicos y su materialidad sonora.

La relación entre la palabra y la voz es constitutiva del acontecimiento de la actuación y esta relación se modifica en cada etapa histórica de la cultura y sus “ideas” sobre la actuación y la teatralidad. Desde nuestra perspectiva y experiencia nos proponemos explorar, con voluntad pedagógica, algunos aspectos conceptuales y procedimentales que operan entre la oralidad y la vocalidad en el acontecimiento de la actuación en su dimensión artística contemporánea.

La propuesta didáctica que desarrollamos en la asignatura Actuación IV de la Licenciatura en Arte Dramático de la UNCUYO, se apoya en el siguiente axioma:

El acontecimiento de la actuación artística requiere la identificación y posterior manejo técnico de los recursos expresivos que aporta la oralidad y la vocalidad. Tanto las tensiones como la sinergia entre estas dos instancias expresivas, serán material en el proceso de poiesis del lenguaje escénico.

El concepto de poiesis lo aplicamos como creación o producción, es decir, todo proceso creativo. Tiene una doble dimensión de producción y producto, de trabajo y objeto. Según Dubatti (2009), poiesis o ente poético “es aquella zona posible de lo artístico que lo define como tal, diferenciándolo de otras creaciones no poéticas y le otorga estatus ontológico de arte”. “. podemos afirmar que las acciones corporales (físicas y físico-verbales) de la poiesis teatral se revelan como un acto demiúrgico y, a través de este acto, el artista crea un mundo situado en la esfera del arte, mundo paralelo al mundo de la vida cotidiana”

La poiesis, en tanto construcción, se produce en un cuerpo presente y vivo. La misma se origina por medio de la acción corporal en un aquí y ahora en donde se plasma su dimensión aurática. No hay acontecimiento poiético sin la acción iniciada y sostenida por ese cuerpo presente, incluso cuando ese cuerpo se ofrece inmó- vil y silencioso a la mirada del espectador que está accionando y produciendo poiesis.

En este marco conceptual el trabajo de la oralidad y vocalidad son instancias de la poiesis de la actuación. Las decisiones de orden poético y el rigor metodológico, en este proceso, determinará la distancia entre el deseo y visión del artista/ productor y del receptor /coproductor en relación al acontecimiento de la escena.

Nuestra oralidad y nuestra vocalidad no se reducen a la comunicación o expresión, son herramientas de acontecimiento escénico, nos proponemos una correcta ecuación entre estas dos instancias a partir de un acontecimiento de la actuación desde el cuerpo/palabra y la palabra/cuerpo que sostenga en forma equilibrada la dimensión comunicativa (lenguaje en oralidad) y la expresiva (los recursos de la voz)

La oralidad cuenta con herramientas de análisis y estudio especificas a partir de la lingüística como ciencia del lenguaje donde incluimos la gramática (sintaxis, relaciones sintagmáticas y paradigmáticas)

La vocalidad se apoya en el análisis de los recursos y funciones de la voz: Respiración, articulación, ritmo, velocidad, tono, timbre e intensidad

En el proceso de la poiesis del actuante estas dos instancias de la voz operan fuertemente y consideramos que la experiencia en detalle de su campo aporta una relación de complemento y potencian el volumen expresivo y la eficacia.

Siempre estamos hablando de instancias de proceso, instancias pre-semioticas, en una dimensión técnica, para luego asumir las decisiones de la dimensión artística con bases sólidas y no desde la omisión, por falta de rigor o ignorancia.

Para el desarrollo de nuestra propuesta didáctica sobre la relación oralidad y vocalidad, partimos del supuesto que en nuestro nivel académico existen saberes y capacidades adquiridas en las instancias de la vocalidad, vinculadas a los procesos de aprendizaje realizado en las cátedras de técnicas vocales y los saberes básicos sobre las leyes del lenguaje desde la gramática y la sintaxis, estos aprendizajes son la base para avanzar en la tarea de desarrollar la oralidad y la vocalidad en la actuación contemporánea.

La actuación acontece en una zona intermedia colocando a la oralidad teatral en una practica compleja, ya que nuestro trabajo sobre la palabra proviene de un lenguaje literario destinado al acto performático del habla en un proceso de poiesis artística.

El material discursivo “literario” que en diferentes grados y estilos forma parte del lenguaje escénico, fue diseñado y destinado a la experiencia de la lectura, es decir que debe ser transformado en un discurso, el “teatral” desde el cuerpo/voz del actuante y ser percibido por el espectador desde operaciones complejas que implican capacidades cognitivas, culturales y experiencias sensoriales.

La palabra en el discurso teatral según las poéticas implica una superposición histórica de emisores y constructores de sentido, en el caso del texto dramático de autor, la cadena es extensa, el autor, el director, el actor y el espectador cada una de estas experiencias de lenguaje son situadas es decir su constitución está en relación al otro o con el otro y en un contexto temporal y espacial no necesariamente sincrónico.

Nuestro discurso en la actuación, en todos los sistemas de representación que opere, debería contar con las capacidades actorales necesarias para no devaluar la palabra/ lenguaje ni obviar los recursos materiales de la voz. Un desarrollo de vocalidad sin apoyo en la oralidad y viceversa no resuelven la tarea de la actuación.

**La voluntad de la palabra:**

Intentar definir el sentido univoco de un texto en función dramática es casi un sin sentido, al menos desde una perspectiva posmoderna de la comunicación, la cultura en general y el arte en particular.

El sentido será una consecuencia inevitable en relación a la búsqueda de significación de toda experiencia. No se plantea como una construcción anticipada al proceso de poiesis y al de espectación.

Nuestra voluntad pedagógica se referencia con mayor claridad a las funciones o intenciones del lenguaje, asumiendo que la palabra es acción, lo que rústicamente podemos enunciar como “el que hace” de las palabras.

Un referente directo de este trabajo sobre la palabra es el método de “análisis molecular” desarrollado por el dramaturgo y teórico francés Michael Vinaver.

El análisis molecular propone un análisis activo del material dramatúrgico en una lectura realizada en lentitud y por fragmentos, donde se elimina la mayor cantidad de información ficcional, ya sea de los sujetos enunciadores como del contexto de enunciación. Los sintagmas en su morfología, la sintaxis y las relaciones entre ellos van configurando su “intención de acción básica”, al suspender la tendencia a elaborar significados *a priori* en nuestra aproximación y análisis del texto.

Como lo explica el director Cipriano Arguello Pitt en su libro Dramaturgia de la dirección, este método obliga al actuante y al director a concentrarse en la acción de la escena sin pensar de donde viene, ni cuáles serán las consecuencias de sus acciones. Este procedimiento permite una lectura y experiencia performática y restringe la vinculación dramática.

En el desarrollo de su método de análisis Vinaver propone identificar en el texto lo que él define como las “figuras textuales” que son construcciones verbales donde se identifica la acción con la cual asociamos cada sintagma.

Entre las figuras textuales más rescatables podemos señalar:

*1)* Ataque en contra de otro. Imponer una fuerza. Que el otro

cambie.

*2)* Defensa, rechazar un ataque, mantener la propia posición

en contra de otro.

*3)* Contraataque, reaccionar a un ataque.

*4)* Esquivar, evadir un ataque, intentar escapar.

*5) A*cercamiento

El axioma general que indica que todo sintagma del lenguaje está vinculado a una “intención de acción” es la base de trabajo activo sobre la oralidad.

Cada colectivo de producción puede aplicar estas figuras y también diseñar sus propias figuras textuales en el proceso de análisis molecular, necesarias para dilucidar la acción de la palabra. Una simplificación del procedimiento básico es identificar la voluntad de acción del sintagma en su co-texto y contexto con un verbo en infinitivo.

Utilizamos en el procedimiento de análisis molecular la información de intención que nos aporta la sintaxis en términos desde los signos de puntuación, los signos de interrogación, de exclamación, los puntos suspensivos, entre otros son indicadores sobre la intención básica de las palabras. Es decir, la palabra pregunta, critica, denuncia, afirma, etc.

La dinámica de aplicación del análisis es activa, es decir desde el “cuerpo/voz” que desde la información que nos aportan las figuras textuales nos colocamos en una posición de escucha extraordinaria de la palabra para permitir que sean las palabras las que encuentren su cuerpo, es decir el cuerpo de la palabra y no un cuerpo para una palabra: Axioma: La palabra genera un cuerpo, no solo acompaña o refuerza la acción, es acción.

Abandonamos el mecanismo de colocarle un cuerpo a la palabra desde la idea, la interpretación de sentido, la voluntad de comunicación o decisiones expresivas “a priori” es decir que no aplicamos la estrategia a partir de la pregunta ¿Acá que hago? o la construcción propositiva “Acá voy hacer.” matriz de la acción trasformadora como centro del acontecer de los cuerpos en la escena.

La propuesta es dejarnos llevar por la palabra, no es un “abandonarnos” este comportamiento seria también una respuesta racional y a priori, la escucha extraordinaria es sumamente activa y reactiva.

Para este procedimiento de oralidad, es necesario un nivel de autodirección y de autonomía que permita el trabajo en doble registro: el de la escucha y el de la autopercepción de los mecanismos de apoyo, logrando identificar cuando y cuanto estamos operando con el apoyo de los “bastones dramáticos” como las imágenes, la construcción de subtextos, niveles de ficcionalización, construcción de circunstancias dadas, conflictos básicos.

Para favorecer esta posición de trabajo en nuestra mecánica aplicamos un “forzamiento didáctico” que implica la restricción del movimiento y la acción en su carácter transformador, operativo y sígnico.

**Forzamiento pedagógico:**

Apoyándonos en el axioma planteado por Javier Daulte en su ensayo “Juego y compromiso” que enuncia: “*El compromiso con el procedimiento genera verdad*”. Proponemos una restricción extrema del movimiento, de la acción transformadora, operativa y sígnica.

Con la expectativa de construir un acontecimiento de actuación y la apelación (deseo) de la mirada del espectador a partir de su “oralidad” y vocalidad apoyada en una sintaxis corporal mínima que se compone de los cuerpos vitales que genera el forzamiento. Comenzamos a descubrir “los cuerpos de la palabra” y no a “ponerle un cuerpo a la palabra”

 Al relacionarnos de este modo con la palabra, se potencia la materialidad de la voz redescubrimos el valor significante de los recursos como volumen, resonadores, silencios, ritmos, timbre y estados.

Ese “cuerpo restringido” habilitas respuestas corporales devaluadas, dando volumen expresivo a la columna vertebral, a pequeños gestos del rostro y de las manos, observamos el valor expresivo de la respiración, es decir un cuerpo vital, que no tiene como única función la comunicación, ni la significación, solo responder a su voluntad de acción en el co-texto del texto y el contexto despojado del ejercicio, en un aquí y ahora.

En el proceso de forzamiento se comienzan a estructurarse sintaxis gestuales y de respiración que acompañan la sintaxis gramatical. Y son un material de gran valor para el trabajo expresivo en la dimensión artística.

**El cuerpo vital de la palabra**

En nuestra experiencia la exploración de la voluntad de la palabra implica como axioma descubrir el cuerpo vital que genera la palabra es un cuerpo que no está con carga histórica ni con carga semiótica a priori, es un emergente quinestésico del hacer que la palabra genera, vinculado con el estar fenoménico del cuerpo del actor

Los cuerpos de la actuación teatral más tradicionales y desarrollados sistémicamente en las instancias de formación son: 1- el cuerpo extracotidiano de las poéticas de acción codificada en general relacionado con niveles de virtuosismo y 2- el cuerpo restringido y represivo que plantea la poética realista del teatro y el audiovisual. El desarrollo de la identificación de una tercera opción, *cuerpo vital* para nosotros, es uno de los caminos transitados por las propuestas pedagógicas más contemporáneas sobre las cuales no contamos con sistémica pedagógica.

La exploración de un cuerpo vital es una derivación no un objetivo, es importante que no se invierta la secuencia de proceso, es la escucha de la palabra la que habilita y encuentra un cuerpo vital que surge vinculado a la acción y voluntad que esa palabra en el actor.

Operar la relación con la palabra desde estas estrategias, nos lleva a caminos y resoluciones no transitadas, hay que despojarse de esos procedimientos ya incorporados para revitalizar un cuerpo/palabra desde una posición performática, relacionada a con varias de las estrategias de la actuación contemporánea y el lenguaje audiovisual. Abandonar los bastones dramáticos para abordar la escena es un proceso de complejidad, que nos desplaza de las zonas seguras,

Una dificultad recurrente es como reprimir la semiotizacion a priori, es decir cómo evitar la presión de los mecanismos de ficcionalización y narrativa que ya están muy instalados en nuestro “saber actuar”, la única respuesta por el momento es la ejercitación de los procedimientos propuestos.

Otra dificultad evidente es la fragilidad de la transparencia del cuerpo vital que surge desde el procedimiento, al iniciarse el mecanismo de repetición inherente a la actuación (procedimiento ontológico de la actuación teatral). En cada repetición el cuerpo vital comienza un proceso de semiotizacion inevitable, comienza la asociación de imágenes, la ficcionalización y semiotizacion, al perderse la sorpresa y la ingenuidad en la relación con la palabra, nos proponemos defender el “cuerpo vital” lo más posible y para este esfuerzo se requiere abandonar o al menos devaluar la impronta de los bastones dramáticos de la actuación ( personaje, acción transformadora, circunstancias dadas) Los proceso semiotizante y semánticos desde la perspectiva performática de la actuación son una consecuencia y no el punto de partida de la relación con la palabra.